

Dieter Offenhäuser

CARLOS DE OLIVEIRA,
UMA ABELHA NA CHUVA.
DAS ROMANWERK VON CARLOS DE OLIVEIRA
IM BANNKREIS DES
PORTUGIESISCHEN NEOREALISMUS

Für die sich in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts um die Zeitschrift *Presença* gruppierenden Schriftsteller¹ war das Wesentliche am Kunstwerk die sich offenbarende Individualität des Autors, seine ihn vor anderen Sterblichen auszeichnende Vorstellungskraft, Empfindsamkeit und Intelligenz. In Abwendung von realistischen und naturalistischen Literaturströmungen strebten sie eine "ultrarealidade 'interior', 'subjectiva'"² an. Die Zweckbestimmung aller Kunst, ob bewußt oder unbewußt, war für sie eine rein ästhetische. Dementsprechend gehörten die französischen Symbolisten (*l'art pour l'art*), aber auch Fernando Pessoa zu ihren Vorbildern.

Gegen die Verfechter einer solchen subjektivistischen und allein im Ästhetischen begründeten Kunstauffassung erhob seit Mitte der 30er Jahre die Gruppe der vom Marxismus geprägten Neorealisten die Forderung nach einer Literatur, die, engagiert und Partei ergreifend, sich den gesellschaftlichen Realitäten zu stellen habe. Zur Strömung der Neorealisten, deren Wirksamkeit bis in die Gegenwartsliteratur Portugals spürbar ist, zählte von Anfang an auch Carlos de Oliveira (1921 - 1981)³: Er war zwar nie Mitglied des Partido Comunista, legte aber von seiner marxistischen Grundhaltung mehrfach eindeutig Zeugnis ab.⁴ Für ihn "kann sich die Kunst

1 José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José, António de Navarro, anfänglich auch Miguel Torga, u.a.; *Presença* erschien in 54 Nummern von 1927 bis 1940.

2 Oscar Lopes: *História Ilustrada das Grandes Literaturas, Literatura Portuguesa*, t. II, S. 757.

3 Andere Neorealisten: Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Alexandre Pinheiro Torres, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues u.a. Wichtige Zeitschriften: *Seara Nova*, *Manifesto*, *Vértice*, *Mundo Literário*, *Ler*, *Árvore*.

4 Vgl. João Camilo dos Santos: *Carlos de Oliveira et le Roman*, Paris 1987, S. 651 f., S. 663. Eduardo Lourenço berichtete in *Expresso* vom 22. Mai 1982 (S. 27-R) über seine Freundschaft zu Carlos de Oliveira:

"Com ele discutirei durante anos, em dias e noites altas, como sucede a cada geração, todo o discutível, obras, pessoas, ideias. E mais do que tudo discutiremos sem fim esse marxismo que lhe servia a ele de horizonte ideológico e mental e a mim de medusa enigmática e suspeita. ... Carlos de Oliveira e um bom número dos melhores da sua geração - só eles sabem a que preço - tinham 'encontrado' o que eu procurava ainda."

nicht davor zurückziehen, gesellschaftlichen Interessen zu dienen".⁵ Er setzte sich ein für eine in den zeitgenössischen Verhältnissen verankerte Literatur:

... man dient nicht dem Menschen, indem man ihn verkennt - und es bedeutet, ihn zu verkennen und zu entzeitlichen (*intemporalizá-lo*), wenn man ihn aus seinem Milieu und seinen Lebensverhältnissen herauslöst, die konkreten und sozialen Ursachen der widrigen Lebensumstände vergißt, es unterläßt, ihm zum Sieg über das Schicksal zu verhelfen, ihn seine Kraft vergessen läßt und ihn in Unwissenheit darüber hält, daß das eigene Schicksal Menschenwerk ist.⁶

Die Heteronyme Fernando Pessoa's begriff er als "Flucht in den Individualismus und in die geschlossenen Wege einer untergehenden Gesellschaft".⁷

Angesichts dieser entschiedenen Stellungnahme muß es verwundern, daß Carlos de Oliveira bei Lesern, Schriftstellern und Kritikern über ideologische und literaturästhetische Grenzziehungen hinweg auf Anerkennung und Bewunderung stieß. Gaspar Simões, Romanautor und wortführender Theoretiker von *Presença*, sagte schon 1943 anläßlich der Veröffentlichung des Erstlingsromans von Carlos de Oliveira, *Casa na Duna*, es sei "vielleicht das charakteristischste Dokument des sogenannten portugiesischen Neorealismus: Es behält die Struktur des Neorealismus bei, ohne sich im geringsten von seinen Mängeln beherrschen zu lassen".⁸ Simões sah seine eigenen Prinzipien verwirklicht und begründete sein Urteil damit, daß "der ökonomische Hintergrund nicht im mindesten die psychologische Echtheit (*verdade*) der Geschöpfe verdarb".⁹

Carlos de Oliveiras Verdienst besteht schlicht darin, sowohl den Befürwortern des Neorealismus als auch seinen Gegnern zu gefallen. Dadurch entstand schon früh eine Neigung, ihm innerhalb der Gruppe wegen seines hohen künstlerischen Anspruchs eine Sonderrolle zuzuweisen. Diese "Sonderrolle" beruht jedoch auch auf einem Mißverständnis, hervorgerufen durch einen ungeschickten Satz von Alves Redol im Vorwort zu seinem Roman *Gaibéus*, dessen Erscheinen 1939 als "Geburtsstunde" des Neorealismus gilt: "Dieser Roman erhebt nicht den Anspruch, als Kunstwerk in die Literatur einzugehen. Er will vor allem anderen ein im Ribatejo angesiedeltes Dokument des Menschen sein."¹⁰ Gegen diese (später vom Autor abgemilderte) Indifferenz gegenüber künstlerischen Fragen hatten sich andere Autoren bald gewehrt: "Niemand verkennt die Wichtigkeit der [literarischen, d. Verf.] Technik, und ein Neorealist ist, wie jeder andere Schriftsteller, ein Mensch, welcher der Literatur und der Kunst bedarf als seines einzig möglichen Ausdrucksmittels."¹¹

5 Carlos de Oliveira: *Contribuição para uma Estética Realista* - Trabalho para licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas da Faculdade de Letras de Coimbra, 1947, S. 9.

6 Ebd., S. 28.

7 Ebd., S. 19.

8 Gaspar Simões, *Crítica III*, Lisboa, S. 175.

9 Ebd., S. 181.

10 Alves Redol: *Gaibéus*, Lisboa, Europa-América, S. 7.

11 Mário Dionísio: zitiert nach Alexandre Pinheiro Torres: *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, 1977, S. 22-23.

Mário Dionísio fügt aber hinzu, "daß die ästhetischen Werte nicht an und für sich existieren, daß es etwas Lebendigeres und Tiefergehendes gibt, für das der Künstler leben soll. Sich jedoch ihrer entledigen, auf keinen Fall!"¹²

Innerhalb des *movimento* gab es sehr unterschiedliche und oft gegensätzliche Grundhaltungen. Die oft vagen Bezeichnungen der Gruppe ("novo humanismo", "realismo humanista"), um die verpönte Bezeichnung "sozialistischer Realismus" zu meiden, wie auch die gesplante Haltung gegenüber der abstrakten Kunst (Carlos de Oliveira war ein Bewunderer Picassos), zeugen davon.

Im folgenden sollen ein Autor und ein Romanwerk vorgestellt werden, das sich thematisch immer im Spannungsfeld des Neorealismus bewegt hat, in seinen formalen und stilistischen Aspekten (hier am Beispiel von *Uma Abelha na Chuva* dokumentiert) aber auch Gegner dieser Strömung zu überzeugen vermochte und das in seiner Entwicklung und der fast besessenen Verfeinerung der literarischen Techniken schließlich an die Grenzen gesellschaftsbezogener und literaturästhetischer Fragestellungen innerhalb der Kunstform Roman überhaupt vorstieß.

Carlos Alberto Serra de Oliveira wurde am 10. August 1921 in Belém/Brasilien als Sohn portugiesischer Eltern geboren. 1923 übersiedelte die Familie in die nord-portugiesische Region Gândara, wo sein Vater Landarzt war. 1947 legte er in Coimbra die Licenciatura in Philosophie und Geschichte ab, redigierte, veröffentlichte und übersetzte in verschiedenen Zeitschriften. 1949 heiratete er und lebte von 1950 bis zu seinem Tode am 1. Juli 1981 in Lissabon.

Seine schriftstellerische Tätigkeit begann 1937. Neben einem umfangreichen lyrischen Werk und zahlreichen Erzählungen hinterließ er fünf Romane: dem mit achtzehn Jahren geschrieben und 1943 veröffentlichten *Casa na Duna* (dt.: *Haus auf der Düne*, 1989) folgten 1944 *Alcateia* (Rudel), 1948 *Pequenos Burgueses* (Kleinbürger) und 1953 *Uma Abelha na Chuva* (dt.: *Eine Biene im Regen*, 1988). Verleger und Zeitgenossen schildern, daß Carlos de Oliveira Zeit seines Lebens alle Werke von Auflage zu Auflage überarbeitete und korrigierte. Zwischen 1964 und 1970 erschienen so die "romances juvenis"¹³ mit Ausnahme von *Alcateia*¹⁴ nach grundlegenden Revisionen in Fassungen, die den heute vorliegenden sehr nahe kamen.¹⁵ An diesen Korrekturen und Veränderungen lassen sich deutlich die ästhetischen Prinzipien des Autors ablesen.

12 Ebd., S. 23.

13 Carlos de Oliveira: *O Aprendiz do Feiticeiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1979, S. 204.

14 In der Zeitschrift *Vértice*, XLII, 9/10 und 11/12 1982, S. 733-736 erschienen posthum "Dois fragmentos de uma versão inédita de 'Alcateia'". Nach Aussage der Witwe Angela de Oliveira arbeitete der Autor in seinen letzten Lebensjahren an einer Neufassung, konnte diese aber nicht mehr vollenden. *Alcateia* ist deshalb seinem Wunsch entsprechend nicht für eine Neuauflage oder Übersetzung freigegeben.

15 Es handelt sich um die dritte Auflage von *Casa na Duna*, Lisboa, Portugalíia Editora von 1964, um die dritte Auflage von *Pequenos Burgueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote 1970, um die vierte Auflage von *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa, Publicações Dom Quixote 1969. Im folgenden wird nach den bei der Livraria Sá da Costa, Lisboa, erschienenen Ausgaben zitiert: *Casa na Duna* (8. Auflage 1983), *Pequenos Burgueses* (8. Auflage 1987), *Uma Abelha na Chuva* (23. Auflage 1987).

1978, 25 Jahre nach *Uma Abelha na Chuva*, erschien der letzte Roman *Finis-terra* (Weltende), der sich einerseits merklich von den anderen unterscheidet, andererseits aber auch als eine Art Synthese seines Romanwerks, "sua ultima palavra"¹⁶, angesehen werden kann.

Schauplatz aller fünf Romane ist Gândara, eine sandige Küstenregion, die etwa von Aveiro im Norden bis Figueira da Foz im Süden reicht. In *Micropaisagem* beschreibt Carlos de Oliveira, der sich in früheren Gedichten das Pseudonym Carlos Ganda zulegte, diese Gegend:

Mein Vater war Arzt eines Dorfes, eines sehr armen Dorfes: Nossa Senhora das Febres. Sumpfige Lagunen, Trostlosigkeit, Kalkstein, Sand. Ich wuchs auf, umgeben von der großen Armut der Landbewohner, einer enormen Kindersterblichkeit, einer schrecklich hohen Auswanderung. Von daher ist es natürlich, daß all dies mich berührt (besser: tätowiert) hat. Die soziale Seite und die andere, denn es gibt auch eine andere, meiner Erzählungen und Gedichte wurde aus diesem mondähnlichen Milieu, das von Menschen bewohnt war, geboren ...¹⁷

Zwar wechseln von Roman zu Roman die Hauptfiguren und die Schauplätze, doch im Hintergrund tauchen immer wieder Landschaften, Orte und Personen auf, die dem Leser nicht unbekannt sind. Mittelpunkt dieses Mikrokosmos, durchaus typisch für das ländliche Portugal - damit für Portugal überhaupt -, ist Corgos (Cantanhede?), Handels- und Verwaltungszentrum, Sitz des Gerichts, des Gefängnisses und der Polizei, eine aufstrebende Kleinstadt im soziologischen Hohlspiegel:

Corgos é uma vila que cresce. Os armazéns medram, os comerciantes enriquecem e os prédios novos vão surgindo. A Câmara inaugurou um parque onde os amanuenses, as moças casadoiras e ricas, os empregados de comércio, as costureiras, se cruzam nas tardes de domingo. Os comboios descarregam na estação 'vagões' inteiros de mercadoria, os negociantes compram o milho e o vinho da gândara, exportam-no; os fornos de cal multiplicam-se à beira do caminho de ferro, os advogados enriquecem explorando as partilhas da terra, as compras, as vendas, as trocas de leiras, as questões de marcos e de extremas. A vila tentacular alastra no arieiro da impiedade. E gente rouba e genta mata, o suor dessa gente fica a cheirar através dos anos entre os quatro muros da prisão. Doidos e ladrões, matadores e desgraçados, dormem agora, sobre as esteiras, na paz da noite que desceu a Corgos.¹⁸

Das Romanwerk Carlos de Oliveiras stellt eine Art Zyklus von Gândara dar, einer armen Bauernregion mit einem kleinstädtischen Zentrum, mehreren Dörfern (Corrocovo, São Cactano, Fonterrada, Montouro) und einem ländlichen Hinterland, das im Zuge der Industrialisierung in den Konflikt zwischen alten und neuen Lebensformen, alten und neuen Klassen, Stadt und Land, christlicher Moral und liberalkapitalistischen Lebenszielen und Gesetzen gerät - Konflikte, die auch im heutigen Portugal ungebrochene Aktualität besitzen.

16 *Jornal de Letras, artes e ideias* vom 21.7.1981, S. 10.

17 Carlos de Oliveira: *Micropaisagem*, in: *O Aprendiz do Feiticeiro*, a.a.O., S. 204.

18 Carlos de Oliveira: *Alcateia*, Coimbra Editora 1944, S. 74-76.

Casa na Duna (1943; dt.: *Haus auf der Düne*, 1989¹⁹) handelt vom Untergang einer Landbesitzerfamilie. In die bislang selbstgenügsame dörfliche Welt von Corrocovo bricht durch den Bau einer Überlandstraße die städtische Konkurrenz ein. Bei sinkenden Preisen und wachsenden Kosten sieht sich der Landbesitzer Mariano Paulo gezwungen, sein Tätigkeitsfeld auf den Handel und die Kleinindustrie auszuweiten. Als er eine Ziegelfabrik von seinem ebenfalls vom Ruin bedrohten Freund Guimarães übernehmen will, gerät er in Konflikt zwischen katholischer Moral und den zeitgemäßen Wirtschaftsprinzipien der freien Konkurrenz:

Quanto ao Guimarães, é certo, estou a sacrificá-lo, a jogar com a ruína dele para evitar a minha. A sangue frio. Mas paciência, a caridade começa por nós próprios.²⁰

Mariano ist bereit, seinen Freund zu opfern, um durch dieses Geschäft seine eigene Landwirtschaft zu retten. Doch nach einem kurzen, von Euphorie begleiteten Aufschwung steht der Ruin erneut vor der Tür. Durch den Bau der Überlandstraße, Symbol für die neue Zeit, wird die ländliche Ökonomie gänzlich aufgerieben:

A estrada continuou a rolar pela gândara. De lugarejo a lugarejo, as distâncias ficavam mais curtas. A exploração ia começar a fundo. Os armazéns, o comércio de Corgos e, através deles, os grandes negociantes e industriais das cidades, lançavam pela estrada nova as furgonetes, os camiões de carga. Escapes ruidosos assustando pássaros e gado. Agora, sim, a vila comia Corrocovo com comodidade: a comodidade dos motores e dos pneumáticos de importação. Uma enorme engrenagem de interesses punha-se em movimento, invadia o areiro dos camponeses; Ford, Rockefeller, Shell, Renault, equipavam Corgos para aquela marcha; e Corgos, na companhia da gente poderosa doutras regiões, começava a marchar, com firmeza.

A fábrica de Mariano Paulo estava condenada. O restrito mercado que tinha fora devassado.²¹

Der Roman, der ein sehr realistisches Bild der Lebensverhältnisse der unteren Klassen, ihrer Entwurzelung, der Kindersterblichkeit, des Elends und des Hungers zeichnet, stellt zum einen die Macht der ökonomischen Verhältnisse und des Geldes in den Mittelpunkt, zum anderen zeigt er, durchaus in Unabhängigkeit von wirtschaftlichen Entwicklungen, den tragischen Kampf einer Familie mit dem Schicksal, das in einer unbarmherzigen Folge von Unglücksfällen über sie hereinbricht: Die Ehefrau von Mariano Paulo war im Kindbett bei der Geburt ihres Sohnes Hílario gestorben. Die Abwesenheit der Mutter lastet schwer auf der Familie: Hílario, der Alleinerbe, bleibt zum Kummer des Vaters kindisch unselbständig, verträumt und unbeherrscht; der Vater pflegt mehr oder weniger heimlichen Intimverkehr mit einer Hausangestellten; Hílario gerät in sexuelle und seelische Abhängigkeit von der Dorfprostituierten Guilhermina. Bei einem Eifersuchtsdrama wird er von einem Nebenbuhler erschlagen, woraufhin Mariano Paulo dem Wahnsinn verfällt und

19 Carlos de Oliveira: *Haus auf der Düne*, aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason, Beck & Glückler Freiburg 1989.

20 Carlos de Oliveira, *Casa na Duna*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 8. Auflage 1983, S. 96.

21 Ebd., S. 154 f.

schließlich in letzter Verzweiflung das Anwesen in Brand steckt. In fataler Gemeinsamkeit trafen die wirtschaftliche Entwicklung einerseits und naturhafte Schicksalsschläge andererseits zusammen, so daß eine Familie grausam zugrunde gerichtet wurde.

1944 erscheint *Alcateia* (Rudel). Die Protagonisten sind zum einen die Notabeln von São Gaetano, zum anderen die Diebesbande um João Santeiro. Wieder ist es auch hier die Ökonomie, die die menschlichen Beziehungen wie von ferne steuert und beherrscht: Leandro, ein einfacher Bauer, hat den reichen Emporkömmling Lourenção getötet, weil dieser seine Tochter vergewaltigt hatte. Leandro wird zum gejagten Verbrecher, die Ländereien Lourenções, die sich dieser auf wenig ehrbare Weise vom Volk angeeignet hatte, fallen an den Staat. Der Kampf Leandros und des einfachen Volkes um seine Rechte gegen den Staat in Gestalt verantwortungsloser, korrupter und ehrgeiziger Beamten wird zugunsten letzterer entschieden. Leandro hat schließlich keine andere Wahl, als sich der Räuberbande von João Santeiro anzuschließen.

Der Roman will lehren, daß niemand aus Veranlagung oder Temperament zum Verbrecher und Ausgestoßenen wird. Es sind die sozialen Verhältnisse und die Gesetze, die Gesetze der Besitzenden und Herrschenden, die Leandro und seinen Räuber Kumpanen keine andere Überlebensebene bieten.

Der Autor will auch zeigen, daß innerhalb der herrschenden Klassen die Regeln eines unbarmherzigen Liberalismus und Konkurrenzkampfes gelten: "Compaixão é uma coisa, negócios são outra, misturá-las é acabar por pedir às portas."²²

Cosme Sapo, geprellter Landbesitzer und Geschäftsmann, zieht aus der allgemeinen Unsicherheit seinen Nutzen und versucht, seinen Geschäftsrivalen, den Administrator Dr. Carmo, auszuschalten. Er wird dabei vom Journalisten Medeiros und vom Pfarrer unterstützt, die jedoch bei wechselndem Kräfteverhältnis ohne Zögern die Fronten wechseln.

Wie in keinem anderen Roman scheinen in *Alcateia* didaktische Absichten und ideologische Einsichten des Autors durch: Die Mechanismen, Widersprüche und Heuchelei der kapitalistisch-liberalen Gesellschaft, das geltende Gesetz als Ausdruck des Willens der herrschenden Klassen sollen entlarvt werden. Die Notwendigkeit revolutionärer Aktion wird unterstrichen:

Mas no fundo, talvez estivesse ali a chave de tudo. 'Restituir a dignidade ao homem, doutor...' 'Luta de classes... revolução do proletariado...' 'Lenine disse... Staline aconteceu...' A voz absorvente de Rafael! Raio de rapaz! Fitou-o pelo canto do olho e sorriu. Fosse como fosse, era preciso realmente sacudir o mundo. Comunismo ou coisa parecida, desde que a vida passasse a ser digna de ser vivida. Ao fim, tudo estaria certo.²³

Der Kommunismus "ou coisa parecida" erscheint hier als moralisches, humanistisches Postulat und der Roman und die Literatur als sein bewußtseinsbildendes Instrument:

22 Carlos de Oliveira: *Alcateia*, a.a.O. S. 140.

23 Ebd., S. 222 f.

Fernando lia atentamente, tentando compreender. Romances, vulgarização científica e filosófica, sociologia, folhetos de iniciação política. Depois das leituras, trocavam impressões, e Rafael corrigia, aqui e ali, a interpretação do companheiro, juntava argumentos, esclarecia pontos obscuros. Pouco a pouco, desvendava-se aos olhos atônitos de Fernando o mistério da vida e dos homens.²⁴

Alcateia wurde nach der zweiten Auflage 1955 nicht wieder verlegt, der Autor verzichtete wohl auch wegen der allzu behelrenden ideologischen Ausrichtung auf eine Neufassung.¹⁴

1948 erscheint *Pequenos Burgueses* (Kleinbürger): wieder geht es um mehrere soziale Gruppen der ländlichen Provinzgesellschaft Gândaras am Schnittpunkt gesellschaftlicher Umwälzungen: das mittellose Volk und wohlhabende Landbesitzer als Verkörperung der alten Händler und Staatsbeamte als Repräsentanten der neuen Lebens- und Gesellschaftsform. Alle Gruppen haben eines gemeinsam: Sie sind unzufrieden und unbefriedigt. Im Traum, im Glückspiel, in sexuellen Abenteuern, im wirtschaftlichen Erfolg suchen sie Zuflucht und Ausgleich für ihre Frustrationen.

Raimundo, ein armer Tropf, hat einen einzigen Traum:

É que precisa duma mula. Mesmo lázara, mesmo ruça, um trambolho que seja, desde que tenha quatro pernas de comprimento igual, senão coxeia como eu, e força para me carregar de povoado a povoado.²⁵

Da er wegen seiner Armut keinerlei Aussicht hat, je einen solchen Besitz zu erlangen, flieht er in eine Traumwelt, in der das Wunderbare und Irrationale regieren.

Eine Runde kleiner Beamter und Händler trifft sich allabendlich zum Kartenspiel im Café Atlântico, dem Mittelpunkt des kleinbürgerlichen Gesellschaftslebens mit seinen Intrigen, Betrügereien und Aufstiegswünschen: Der Staatsbeamte Delegado betrügt im Spiel und bestiehlt sogar seine Geliebte, um seiner Verlobten ein eindrucksvolles Geschenk machen zu können. Medeiros, der Journalist, hängt sein Fähnchen nach dem Wind, ist immer auf der Seite der Stärkeren. Marciano, ein kleiner Handelsangestellter, verzehrt sich in skrupellosen Aufstiegswünschen und möchte einmal wie die anderen am Kartentisch Platz nehmen können.

Nicht ökonomisch begründet ist dagegen die Frustration des reichen Landbesitzers ("Major"): Er fühlt sich angewidert von seiner gealterten Frau Lucia und hält sich eine junge Geliebte, Rósario, wegen der er seine Frau verlassen will. Seine Tochter Cilinha ist verlobt mit Delegado, der ebenfalls Geliebter von Rósario ist.

Die neue Klasse der Pequenos Burgueses, die sich mit Ellenbogen und aus Geldgier hochgearbeitet hat, ihre sehr unchristliche (Geschäfts-)Moral, die Ausbeutung der Frau und ihre Frustrationen²⁶, die Auflösung der Familie in allgemeiner Pro-

24 Ebd., S. 219.

25 Carlos de Oliveira: *Pequenos Burgueses*, Livraria Sá da Costa, Lisboa 8. Aufl. 1987, S. 3.

26 Carlos de Oliveira äußerte sich in *O Aprendiz do Feiticeiro* (S. 71), a.a.O., über die Situation der Frau in seinen Romanen:

"Alguém me observou há tempos que as mulheres pequeno-burgueses dos meus livros são mais ou menos pecadoras mentais. Exacto. E sabe-se porquê. A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns

miskuität und ihre Unterordnung unter rein materielle Gesichtspunkte (die angestrebte Interessenehe zwischen der Gutbesitzertochter Cilinha und dem Beamten Delegado), aber auch die Vergänglichkeit der Jugend, der unbarmherzige Zyklus von Leben und Tod sind die Themen dieses Romans.

1953 erschien *Uma Abelha na Chuva*, der bislang erfolgreichste Roman von Carlos de Oliveira, der bei seinem Tode in der zwanzigsten Auflage vorlag und 1988 in einer deutschen Ausgabe erschien (*Eine Biene im Regen*, 1988²⁷). Wie in den anderen Romanen ist auch hier das Handeln der Personen weitgehend durch ihre gesellschaftliche Stellung, ihre Konflikte durch soziale Entwicklungen, ihr Schicksal in letzter Instanz durch den Geschichtsprozeß bedingt. Schauplatz ist die hoffnungslose und heuchlerische Welt einer Kleinstadt, statisch im Oben und Unten, reduziert auf immer gleichlaufende Kontakte. Unter der Oberfläche aber brodeln Leidenschaften und Alpträume, die sich schließlich in einem dramatischen Geschehen entladen: Álvaro Silvestre ist Landbesitzer und Händler. Bigott, feige und dem Alkohol verfallen, wird er erdrückt von der Last eines schlechten Gewissens, von nagenden Todesängsten, von bössartiger Eifersucht. Maria dos Prazeres Pessoa da Alva Sancho Silvestre, seine über den Verlust adliger Pracht verbitterte Frau, wird geplagt von ungelebten sexuellen Wünschen und ist voller Verachtung für ihren Mann. Als Álvaro Zeuge einer nächtlichen Liebesszene zwischen seinem Kutscher und einem Landmädchen wird, entladen sich seine Minderwertigkeitsgefühle und halluzinatorischen Ängste in einem hinterhältigen Racheplan. Unter dem Vorwand eines mittelalterlichen Ehrenkodex wird er zum Anstifter des Mordes an seinem Kutscher Jacinto. Clara, dessen Geliebte, stürzt sich nach dem Verbrechen aus Verzweiflung in einen Brunnen. Das Leben der Opfer, arm, aber jung, liebend und voller Zukunft, endete wie der Flug einer Biene im Regen. Für die Anstifter der Tat bleibt der Mord folgenlos. Alles endet, wie es begann: in erdrückender, lähmender Sterilität.

Thematisch entspricht der Roman den Leitlinien des Neorealismus: Die Charaktere der Personen, ihre Konflikte und ihr Handeln sind weitgehend gesellschaftlich determiniert. Der Urkonflikt des Romans, die Interessenheirat zwischen der verarmten Adelstochter und dem ins Bürgertum aufgestiegenen Landmann, überschattet wie eine Erbsünde das Romangeschehen. Daß dennoch die Figuren nicht wie holzschnittartige Typisierungen eines untergelegten Gesellschaftsbildes wirken, liegt an den vom Autor angewendeten ästhetischen Prinzipien, insbesondere seiner Erzähltechnik, die im folgenden untersucht wird. Im übrigen gilt das für *Uma Abelha na Chuva* gesagte gleichermaßen für alle anderen Romane, auch schon für die Erstfassungen. In den späteren Revisionen wurden die ästhetischen Grundtechniken nur konsequenter und genauer herausgearbeitet.

feijões de pedra, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, fidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. ... O erotismo é pois um jogo para homens, fora do santo país do matrimónio. ... A mulher casada, ou aceita o código em vigor ... ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão."

27 Carlos de Oliveira: *Eine Biene im Regen*, dt. von Curt Meyer-Clason, Beck & Glöckler Freiburg 1988.

Der Roman beginnt mit der Ankunft "eines Reisenden" in Corgos. Seine Beschreibung erfolgt in einer gewissen Ambiguität: Zum einen weiß der Erzähler, von wo der Reisende aufgebrochen ist und welche Wege er benutzt hat, zum anderen erfolgt sie von außen wie von einem Fremden: "... via-se que não era hábito do viajante andar por barrocais".²⁸ Während des ganzen ersten Kapitels wird kein Name genannt. Diese Ellipse des Namens, die sich später bei anderen Kapitelanfängen und ganzen Kapiteln wiederholt, wie auch von den (im portugiesischen nicht obligatorischen) Personalpronomina, lassen die Gegenwart eines allwissenden Erzählers vergessen. Dasselbe gilt auch für die Auslassung von Verben: "um homem gordo, baixo, de passo molengão; samarra com gola de raposa ...".²⁹ In der ersten Auflage von 1953 lautete diese Stelle noch: "Era um homem gordo, baixo, de passo molengão; Vestia uma samarra ...".³⁰ Die Vermittlung durch den Autor wird abgeschwächt, die Unmittelbarkeit wird verstärkt, damit auch die Glaubwürdigkeit des Textes, seine Authentizität. Die Veränderungen ab der vierten Auflage zeigen, daß es sich um eine bewußte Technik handelt: Der Autor will sehen lassen, zeigen, nicht erzählen.

Im zweiten Kapitel befindet sich der Mann im Büro von Medeiros, des Direktors der Zeitschrift *Comarca*. Dort möchte er ein Selbstbekenntnis veröffentlichen lassen, in dem er sich mehrerer Vergehen beschuldigt, die er auf Betreiben seiner Frau begangen habe: Diebstähle auf dem Markt, am Ladentisch, bei der Entlohnung seiner Arbeiter, am Erbeil des Bruders, sogar an den Gütern der Kirche. Zum ersten Mal fällt sein Name: Álvaro. Der Leser erfährt nicht, wie er ins Büro gelangt ist. Dadurch wirkt seine Anwesenheit unmittelbar. Die Beschreibung des Büros erfolgt nun wie aus seiner Perspektive.

In der ersten Auflage hieß es dann: "Medeiros ofereceu um cadeirão ao visitante. O homem sentou-se, ..." ³¹ In der aktuellen Version lautet die Stelle: "- Sente-se, faz favor. O visitante sentou-se, ..." ³² Das ist direkter.

Nachdem Medeiros den Text Álvaros gelesen hat und dies aus der Außenperspektive geschildert wurde, erfolgt ein abrupter Wechsel in die Innenperspektive des Journalisten, angezeigt durch den Stil der indirekten Rede ("Mas não" ³³).

Er betrachtet erneut den Besucher:

Havia qualquer coisa naquelas feições paradas que lhes dava um ar de estranha seriedade. Talvez os grandes olhos negros pouco ágeis, talvez a cinza das têmporas, a linha branda da boca, o beijo levemente caído. O certo é que esse ar impediria Medeiros de concluir no íntimo, decisivamente:

- E doido varrido.

28 Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*, Livraria Sá da Costa Lisboa, 23. Aufl. S. 1.

29 Ebd., S. 1.

30 Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*, Coimbra Editora (1. Aufl.) 1985, S. 7.

31 Ebd., S. 9.

32 Op. cit., S. 5.

33 Ebd., S. 6.

Contudo, seria difícil avaliar o caso de outro ângulo. Claro que Medeiros não tencionava imprimir a declaração, sem mais nem menos. A coisa tinha a sua gravidade, envolvia terceiros, ...³⁴

Diese Stelle aus der ersten Auflage wurde später umgeschrieben: Zuerst gibt ein Nominalsatz den Ton an, wie er in oraler Ausdrucksweise vorkommen könnte. Die umständliche verbale Beschreibung entfällt. Die Satzzeichen der direkten Rede verschwinden, mit ihnen der Erzähler. Punkte werden zu Strichpunkten, Kommata oder Doppelpunkten: Es entstehen der Ton und der Rhythmus eines inneren Bewußtseinsstroms. Der Vorgang erzählt sich selbst, die Erzählung wird mimetisch:

Feições, parada, sonolentas. Havia porém um ar de seriedade naqueles olhos pouco ágeis, na linha branda da boca, no beijo levemente caído, na cinza das têmporas, que impedia o jornalista de concluir no íntimo, decisivamente: é um imbecil; e contudo seria difícil avaliar o caso de outro ângulo; claro que não ia imprimir a declaração sem mais nem menos: a coisa tem a sua gravidade, envolve terceiros, ...³⁵

Die Absicht des Autors, nicht als Erzähler in Erscheinung zu treten, wird deutlich. Er erreicht dadurch zweierlei: Zum einen erlangt das Geschehen eine Unmittelbarkeit, wie sie eine Filmkamera erzeugen würde, zum anderen weckt er das Interesse des Lesers, über die nur partielle (da jeweils aus der subjektiven Perspektive der Auftretenden erfolgte) Wahrnehmung hinaus mehr zu erfahren, zu einem Gesamteindruck zu gelangen.

Im dritten Kapitel wird die Ankunft von Álvaros Frau geschildert. In der Parallelität zum ersten Kapitel werden die Gegensätze zwischen den Ehepartnern sichtbar: Er kam zu Fuß und allein, sein Weg war beschwerlich und ähnelte einer Flucht. Sie, Dona Maria dos Prazeres, kommt in der Kutsche, bequem und "a toda a brida", so wie es sich für eine reiche Dame aus adligem Hause geziemt. Álvaro wurde als schwerfällig und langsam beschrieben, Dona Maria hat es eilig, sie strahlt Selbstsicherheit und Entschiedenheit aus. Er ist "gordo, baixo"³⁶, sie "uma senhora pálida".³⁷ Er trägt die Kleidung eines Landmannes: schmutzige Stiefel, "chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; a camisa apertada, sem gravata".³⁸ Ihre Kleidung ist zwar ein wenig "antiquado"³⁹, doch sie hinterläßt einen vornehmen Eindruck. Kurz: auf der einen Seite steht der Bauer und Händler, auf der anderen Seite eine adlige Dame. Der Grundkonflikt des Romans deutet sich an.

Unter erzähltechnischen Gesichtspunkten ist die Beschreibung Dona Marias ebenfalls aufschlußreich. Hier die erste Fassung:

34 Op. cit., S. 11 f.

35 Op. cit., S. 8.

36 Op. cit., S. 1.

37 Op. cit., S. 13.

38 Op. cit., S. 1.

39 Op. cit., S. 15.

- É então o senhor quem dirige a *Comarca*?
- Eu próprio, minha senhora. João Medeiros, às ordens de Vossa Excelência. D. Maria dos Prazeres relanceava o olhar vagaroso pelo escritório e Medeiros aproveitou a deixa para um exame atento. Vestia ela de veludo escuro ...⁴⁰

Es folgt die ausführliche Beschreibung ihrer Kleidung und der Wirkung auf den Journalisten. Diese neutrale Beschreibung wird ab der vierten Auflage durch eine einfache Nachstellung von Medeiros' Antwort, durch für orale oder familiäre Ausdrucksweise typische syntaktische Verkürzungen und die schon genannten Änderungen in der Zeichensetzung stärker in eine subjektive Beobachtung und die sie begleitenden Gedanken des Journalisten verwandelt:

- É então o senhor quem dirige a *Comarca*?
- Examinava os móveis pobres do escritório. Continuava a sorrir. O vestido de veludo escuro ...⁴¹

Die Betrachtung des Journalisten mündet in folgenden Gedankengang:

Todavia qualquer coisa naquela mulher esplêndida gelava o jornalista: o franzir irónico da boca, a avidez do olhar, o tom escarninho da voz velada?; não sabia ao certo e avaliava-a com prudência: uma mulher de mão cheia, sim senhor, mas dura de roer.

E em voz alta, um pouco mais sereno:

- João Medeiros, às ordens de V. Excia.⁴¹

Der Leser wurde zum intimen Zeugen der Betrachtungen des Journalisten. Die Romanfigur Medeiros enthält so einen suggestiven, da durch keinen "objektiven" Erzähler vermittelten Wirklichkeitsgehalt.

In den folgenden Kapiteln begleitet der Leser das Ehepaar auf der Heimfahrt. Er nimmt teil am Bewußtseinsstrom Dona Marias, der nur hin und wieder kurz unterbrochen wird durch die Perspektive ihres Mannes oder die des Kutschers. Wie das Wasser einer Quelle fließen ihre Erinnerungen in der erlebten Rede: In Andeutungen ("uma moeda de oiro"⁴², "aquele pedaço de pedra doirada"⁴³, "o homem de oiro"⁴⁴) werden ihre unterdrückten Begierden gegenüber dem Kutscher verraten, der sexuelle und gefühlsmäßige Aspekt des Ehekonflikts wird spürbar. Seine tiefere Ursache, die in der Vergangenheit gründet, wird direkt benannt:

quando ela fez dezoito anos, o pai fidalgo ... negociou o casamento da filha com os Silvestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro ...; assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia.⁴⁵

40 Op. cit., S. 19 f.

41 Op. cit., S. 15 f.

42 Op. cit., S. 19.

43 Op. cit., S. 22.

44 Op. cit., S. 20.

45 Op. cit., S. 21.

Der gesellschaftliche Niedergang des Adels zwingt ihn zur Verbindung mit dem aufstrebenden Bürgertum.

Innerhalb Dona Marias Gedankenstroms werden Gespräche als solche wörtlich wiedergegeben. Es fehlen allerdings die Anführungszeichen, wie überhaupt die Zeichensetzung weniger syntaktischen Regeln als vielmehr dem Rhythmus der Gedanken in ihrer flüssigen Leichtigkeit oder assoziativen Sprunghaftigkeit folgt. Der Erzähler tritt hinter den Romanfiguren zurück, die ihre Geschichte selber erzählen. Er läßt sie wie ein Regisseur auf die Bühne treten, verteilt die Rollen, erteilt ihnen das Wort, um es nicht selber ergreifen zu müssen. Der Leser hört ihnen zu, sieht, was sie tun, wird Zeuge ihrer geheimsten Gedanken und Empfindungen. Aus Figuren werden so Charaktere, authentische, aber auch widersprüchliche: Als Dona Maria ihre Aggressionen an der Stute ausläßt, wird der bisher von ihr vermittelte Eindruck erschüttert. Der Leser wird allein durch die Technik des Romans von einer voreiligen, selbstsicheren Einschätzung der Person abgehalten, ihre Ambiguität bleibt erhalten, und damit die Spannung.

Die Kapitel VII bis X schildern den Verlauf einer Abendgesellschaft mit Gästen im Hause Silvestre. Anwesend sind der Pfarrer mit seiner Schwester, der Arzt Dr. Neto und die Lehrerin D. Claudia, alles Dorfnotablen. Während die Einrichtung des Salons und die um Banalitäten kreisende Konversation bürgerliche Anständigkeit und Ordnung vermitteln, erfährt der Leser als Zeuge des Innenlebens der Personen von ihren brodelnden Leidenschaften, von der Fragwürdigkeit ihrer Respektabilität und der äußeren Fassade: Durch den Bewußtseinsstrom Dona Marias erfährt er z.B. von den obszönen Gerüchten über das Verhältnis Pater Abels mit seiner Schwester. Álvaro versinkt während der Unterhaltungen immer tiefer in sein Innenleben und kippt unaufhörlich Brandy in sich hinein.

Der Autor verfährt auf mehreren Ebenen: Beschreibung von Äußerlichkeiten, Wiedergabe der Unterhaltung und Nachvollzug innerer Gedanken. Er wechselt ständig die Perspektive: von Äußerlichkeiten ins Innenleben, von der Gegenwart in die Vergangenheit, von Álvaros Standpunkt zu dem Dona Marias, vom unbeteiligten Erzählerstandpunkt zu dem einer Person, von der direkten Rede (die als Teil eines Gedankenstroms nicht durch besondere Satzzeichen gekennzeichnet wird) zur erlebten Rede, in der die Subjektivität durch typische Merkmale oraler Ausdrucksweise wie Bildhaftigkeit und rudimentäre Syntax hervorgehoben wird. In der Gegenüberstellung von inneren Konflikten, die zur Entladung drängen, und dem äußerlich gewahrten Rahmen offenbart sich die Heuchelei und Brüchigkeit dieser Gesellschaft. Álvaro bestärkt durch seine Nichtbeteiligung an den Gesprächen und seine innere Distanz die gereizte Spannung, wirkt wie ein potentieller Störenfried und Unruhefaktor. Die Künstlichkeit der Atmosphäre zeigt sich auch an dem bei allen Beteiligten vorhandenen Bedürfnis, vor der Realität in ein symbolisches Universum zu flüchten: Für den Priester nehmen religiöse Tonstatuen die Bedeutung von Reliquien an; Dona Claudia, die den Arzt Dr. Neto begleitet, der später die Welt der Bienen philosophisch betrachtet, flieht die Natur, die anderen, das Leben überhaupt:

temia a natureza, a chuva, o sol, o mar, o vento, ignorava as flores, que interrompem dos estrumes e a própria vida humana, as relações sociais, os pequenos equívocos da convivência, as conversas mais acaloradas, assustavam-na.⁴⁶

Sie widmet sich einem friedlichen und künstlichen Universum, dem der Feuilletons und der "girassóis imaginários".⁴⁷

Für Dona Maria war die Erinnerung an die demütigende Hochzeit mit dem Verlust von Reichtümern, den Symbolen eines verlorenen goldenen Zeitalters verknüpft:

A ruína entrou na casa de Alva: dinheiro, terras, móveis, levados pela voragem; lustres arrancados dos tectos ...; velhas arcas de madeira olorosa e pesadas de belos linhos, reporteiros, cadeirinhas graciosas forradas a damasco, armários de talha, guarda-loiças de cristais finíssimos, ...; venderam-se espingardas de caça, galgos, cavalos, traquitanas, relíquias de nebulosos tempos como aquele punhal antigo cravejado de diamantes.⁴⁸

Der symbolische Wert dieser Dinge ist für Álvaro und seine Familie ohne Belang. Als der Vater Álvamos von den Alvas einen alten Helm zum Geschenk erhielt, urteilte er: "Como material, não é lá grande coisa."⁴⁹ Deutlicher kann der Klassenunterschied zwischen dekadentem Adel und aufsteigendem Händlertum kaum veranschaulicht werden. João Camilo dos Santos interpretiert die historische Dimension des Ehekonflikts:

Avec *Uma Abelha na Chuva* Carlos de Oliveira semble avoir voulu démontrer que l'alliance entre la noblesse ruinée et la bourgeoisie montante était anti-naturelle et ne pouvait jamais devenir une vraie alliance, parce que les deux classes, ayant des origines différentes, ne pouvaient pas publier tout ce que les distinguait et continuait de se combattre. Le cas des Silvestre peut cependant être envisagé comme l'exception qui permet de mieux montrer le processus d'adaptation des deux classes à cette nouvelle situation. En racontant l'histoire d'Álvaro et de D. Maria dos Prazeres, Carlos de Oliveira a, en tout cas, analysé le problème au niveau des existences individuelles, dépassant ainsi la vision plus abstraite de l'historien.⁵⁰

Während der Abendgesellschaft zeigt sich die Neigung, die seelischen, sexuellen und gesellschaftlichen Konflikte zu verdrängen, der geladenen Spannung auszuweichen, sei es durch die Flucht in eine künstliche Welt der Symbole, sei es durch die Versuche, eine verklarte Vergangenheit wiederzubeleben. Álvaro scheint als einziger zum Handeln bereit. Sein Haß und Zerstörungswille wenden sich gegen die von Dona Maria wie Reliquien verehrten Gegenstände. Doch seine Frau, die ihn alle Überheblichkeit des Adels gegenüber dem Bürger spüren läßt, beherrscht die Situation, errichtet eine Mauer zwischen sich und ihm. Álvaro, der sie liebte und immer

46 Op. cit., S. 51.

47 Op. cit., S. 52.

48 Op. cit., S. 20 f.

49 Op. cit., S. 42.

50 João Camilo dos Santos, a.a.O., S. 695.

noch liebt, ist zu schwach und unfähig, über seinen Schatten zu springen. Der Verachtung und dem Ekel auf Dona Marias Seite entsprechen moralisches Elend, Impotenz- und Minderwertigkeitsgefühle auf seiner Seite. So stößt er immer wieder an seine Grenzen. Alles, was wir bislang durch die verschiedenen Erzähltechniken aus unterschiedlichen Perspektiven über ihn erfahren haben, verstärkt den einmal gewonnenen Eindruck: Álvaro ändert sich nicht, er überrascht nicht, er ist aus einem Stück - ein sozialer Typus. Seine Betrachtungen werden zu Alpträumen, diese zu Todesängsten. Dahinter steht die Angst, Besitztümer und Ländereien zu verlieren. Die Angst vor der Hölle ist Teil einer abergläubischen, volkstümlichen Religiosität. Beides verrät seine Herkunft. Der soziale Determinismus kehrt sich in eine individuelle Ausweglosigkeit.

In den folgenden Kapiteln (XI und XII) ist der Alkohol Triebkraft der Gemütszustände Álvaros: Der Brief seines Bruders, der seine Rückkehr aus den Kolonien ankündigt, weckt in ihm Schuldgefühle. Sein Sündenfall ist ökonomischer Natur: Er hatte sich auf Kosten anderer bereichert. Christliche Religion und liberalistischer Verhaltenskodex geraten in Widerspruch,

porque muito da fereza que o empedernia, da ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela.⁵¹

Nach der Lektüre des Briefes beugt er sich aus dem Fenster, um zu erbrechen. Als ihn ein leichter Sprühregen trifft, wird er kurzfristig von Bildern seiner Kindheit voll ländlicher Idylle und Unschuld ergriffen. (Den Erinnerungen an bäuerliche Einfachheit bei Álvaro standen nostalgische Träume von verlorener Pracht in den Kindheitserinnerungen Dona Marias gegenüber: auch hier wieder eindeutige Klassenzuweisungen.) Die Bilder von Jugend und Reinheit stürzen ihn jedoch in umso größere Panik: Er sieht nun überall den Tod bei seinem zerstörerischen Werk. Der Mechanismus seiner Rache zeichnet sich ab: Am Anfang seiner Misere stehen die frustrierte Ehe und die Beherrschung durch seine Frau, die ihn unaufhörlich demütigt. Als er durch eine Art öffentliche Beichte, die ihn reinwaschen und seine Frau bloßstellen soll, eine Veränderung herbeizuführen sucht, scheitert er kläglich. Seine anlässlich der Abendgesellschaft angestellten Betrachtungen über das Adelsgeschlecht seiner Frau enden in Todes- und Höllenangst. Als er seine Jugend nacherlebt, entdeckt er umso eindringlicher die Zeichen des Verfalls und die überall wirkenden Zerstörungskräfte. Warum sollte er nicht teilnehmen an dieser Bewegung der Zerstörung, in der sich doch das Gesetz des Lebens offenbart? Es fehlt nur noch ein Anlaß und ein Sündenbock, denn "entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela."⁵¹

Obwohl Álvaro in den genannten Kapiteln nie namentlich genannt wird, vermitteln und imitieren Sprache und Rhythmus eindeutig seine Seh- und Denkweise: Kurze Sätze, oft ohne Verben, in denen Gedanken, Gefühle und Gesten sich ohne Zeitverlust aneinanderreihen, werden von Strichpunkten getrennt und zugleich verknüpft. In Álvaros Zustand zerfließt alles, er wird zum puren Bewußtsein ohne Willen oder Körperlichkeit, zu einem Raum, in dem für kurze Zeit alles Aufnahme fin-

51 Op. cit., S. 110 f.

det. Der Leser nimmt unmittelbar an der Entstehung und dem Auftauchen von Gefühlen, Wahrnehmungen usw. teil. Die verwendeten Bilder ("cabaça de vinagre despejada", "onda incerta de enjoo", "a cinza da morrinha" u.a.,⁵²) tauchen das Geschehen zusätzlich in eine Atmosphäre poetischer Unwirklichkeit, die dem (betrunkenen) Zustand Álvaro's entspricht. Der Autor bedarf keiner psychologischen Analysen, er läßt den Leser von innen her das psychologische Geschehen teilnehmend nachvollziehen.

In Kapitel XIII erfolgt endlich die direkte Konfrontation zwischen den Ehepartnern:

O pior foi dar de caras com ela. Teve outro arrepio e continuou a bater os dentes. Pareceu-lhe que nunca a mulher o fitara com tamanha frieza, pareceu-lhe até que não era ela quem se aproximava deslizando suavemente pelo tapete. Alta, quase aérea. Levou a mão à cabeça dorida e fechou os olhos: talvez que a morte a tenha já colhido, a morte é a fraqueza de tudo, do orgulho, da vaidade, quem ali vem mal tocando no chão como um fantasma talvez não seja mais que a alma dela, condenada. De pálpebras fechadas, entreviu de novo o fogo do serão, o perpétuo terror.⁵³

Die Szene erhält ihre Dichte durch die metaphorische Verwendung von ursprünglich konkreten Begriffen. Die körperliche Kälte erhält einen tieferen Sinn, es ist die Kälte der Einsamkeit und des Liebesentzugs, die in die Vorstellung von Tod, Hölle, Feuer umschlägt. Dadurch übersteigt die Erzählung die Ereignisse, gibt ihnen eine existentiellere und geistige Dimension.

Auch in der direkten Auseinandersetzung mit seiner Frau wirkt Álvaro lächerlich und ungeschickt. Von einer Fehlleistung zur nächsten tappend, immer am Rande des Abgrundes, muß es ihn geradezu nach Genugtuung, nach einer Entladung verlangen: In Kapitel XV wird er Zeuge einer Liebesszene zwischen Jacinto, dem Kutscher, und Clara, der Tochter von mestre Antônio. Die beiden befinden sich in einem Heuschuppen, umgeben von Kühen, Hühnern und Eseln, in extremer Armut und Erwartung eines Kindes - die klassische Krippenszene. Statt der Erfüllung seines Wunsches nach Reinheit und Frische, die ihm der neue Tag bringen sollte, wird Álvaro durch die Bemerkungen Jacintos über seine Impotenz und die Begehrlichkeit seiner Frau erneut zutiefst beleidigt und erniedrigt. Er denunziert das Liebespaar beim Vater des Mädchens, der seine Tochter (wie einst Dona Marias Vater) in einer vorteilhaften Ehe sehen will. Um den unerwünschten Buhler auszuschalten, ist ihm jedes Mittel recht: Er dingt seinen Lehrling Marcelo zum Mörder und täuscht ihn doppelt, indem er ihm Clara zur Frau verspricht und ihn über die Ungeheuerlichkeit des Verbrechens im unklaren läßt. Der blinde mestre Antônio und der aus Leidenschaft zu Clara geblendete Marcelo werden zu Werkzeugen des Schicksals gegen Clara ("Reine") und Jacinto, der den Namen einer Blume trägt.⁵⁴

52 Op. cit., S. 67 f.

53 Op. cit., S. 71 f.

54 Auch die Namen der anderen Personen sind symbolträchtig: Silvestre ("Wäldler") erinnert an Álváros ländliche Herkunft, Medeiros evoziert die Vorstellung von medo ("Ängstlichkeit"), Dona Maria dos Prazeres hat wirkliche Freuden nur in der Phantasie. Ironisch können die Namen Dona Violanta und Padre Abel verstanden werden.

Kapitel XXII bis XXV zeigen sie bei ihrem Verbrechen. Der Regen, der den Ton des ganzen Romans angibt, steigert sich zum Unwetter. Donner, Blitz und Sturm geben der Mordszene eine apokalyptische Stimmung. Die Absurdität des Geschehens wird durch häufige Anspielungen auf die Blindheit des Meisters und die Verblendung seines Lehrlings unterstrichen. Die Angst des letzteren steigert sich soweit, daß er (wie schon vorher Álvaro) überall den "Dämon" sieht. Dieser tritt schließlich leibhaftig auf⁵⁵:

Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?; ...⁵⁶

Der "Dämon" scheint die Menschen zu leiten, ihnen zu befehlen und sie zu verführen. Diese sind nur beschränkt Herren ihres Willens, sie handeln wie blind nach seinen Eingebungen: Geld oder Liebe. Für ihre Leidenschaften tragen sie keine Verantwortung. Eine unbekannte Macht determiniert ihre Handlungen. Die Vergleiche Dr. Netos mit der sozialen Organisation der Bienen, in der das einzelne Glied dem Gemeinschaftsinteresse untergeordnet ist und geopfert wird, sobald der Instinkt der Art, gleichsam eine höhere geheime Macht, dies erfordert, finden ihre Bestätigung.

Dem Mord an Jacinto hat Carlos de Oliveira vier ganze Kapitel gewidmet. Dies gibt der Episode einen besonderen Stellenwert: Die Aufmerksamkeit des Lesers wird wie in einem Kriminalroman ganz auf den Ablauf des spannenden Geschehens gelenkt. In ihm wird das ganze Romangeschehen variiert, verdichtet wieder aufgenommen und sinnhaft gedeutet. Jacinto und Clara, Dona Maria und Álvaro, Marcelo und Meister Antônio sind Opfer einer Verkettung von Ereignissen und Umständen, gegen die sie machtlos sind. Clara und Jacinto, die die Jugend und eine freiere Zukunft verkörpern, werden der herrschenden Ordnung geopfert; ihr Schicksal ist nur die tragischere Version des Schicksals der anderen. Auf Dona Maria und Álvaro lastet die Erbsünde der Interessenheirat. Die Mordszene schließlich erinnert an die Atmosphäre klassischer griechischer Tragödien.

Nach dem Bekanntwerden des Mordes verfällt Álvaro wieder in seine Grübeleien: "E voltava ao princípio. O lento resmoer do medo, do remorso, etc.: figuras dum xadrez sem fim."⁵⁷ Er bleibt teilnahmslos gegenüber dem Schicksal des Getöteten und dem Schmerz Claras, die sich später in den Brunnen stürzen wird. Nur die Möglichkeit, daß er zur Verantwortung gezogen werden könnte, peinigt ihn.

Als eine aufgebrachte Menschenmenge Genugtuung fordert, wird sie von Dona Maria entschieden fortgewiesen. Im Gespräch der Notabeln wird das Volk wegen seines ungebührlichen Verhaltens gerügt, über Ávaros Schuld fällt kein Wort. Der Zirkel schließt sich wieder in seiner sterilen Monotonie und Klassensolidarität. Indem der Autor in diesen Kapiteln (XXXI bis XXXIV) häufig zum Mittel der Ironie greift, legt er Zeugnis ab von seiner Distanz gegenüber einer moralisch erstarrten Gesellschaft. Dr. Neto, der einen Rest gesunden Menschenverstandes und eine kritische Sehweise bewahrt hat, äußert sich: "Calcule que, de conjectura em conjectura,

55 João Camilo dos Santos widmet dem Nachweis, daß es sich nur um den Auftritt des "Dämons" in persona handeln kann, eine ausführliche Analyse: Op. cit., S. 29 f. und S. 396-398.

56 Op. cit., S. 128 f.

57 Op. cit., S. 144.

estou quase a admitir que a morte do Jacinto é tão importante como as janelas estilhaçadas."⁵⁸ Er erhält eine kaltblütige Antwort, die durch den Widerspruch zwischen äußerem Verhalten und inneren Beweggründen Dona Maria ironisch entlarvt: "Tanta filosofia por causa dum cocheiro, doutor."⁵⁹

Am Ende des Romans noch zweimal die Metapher der Bienen: Dr. Neto macht sich Vorwürfe:

Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colmeia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia.⁶⁰

Der Tod einer Biene im Regen beschließt den Roman und erinnert an Clara, die sich zu Tode gestürzt hat:

A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bátega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas.⁶¹

Inhaltlich verläuft die Intrige von *Uma Abelha na Chuva* auf mehreren Ebenen:

- die Ereignisse selber;
- das Innenleben der Personen;
- die Geschichte, die von Ferne das Romangeschehen und die Personen steuert;
- das menschliche Schicksal überhaupt, d.h. grundsätzliche Fragen menschlicher Existenz, die "conditio humana".

Die Ebenen werden verknüpft durch die Erzähltechnik des Autors, der insbesondere in den Bewußtseinsströmen der Personen das Vergangene im Gegenwärtigen fortwirken, unterschiedliche Inhalte gleichzeitig in der schwebenden, oft formlosen inneren Erfahrung zum Ausdruck gelangen läßt. Der Leser nimmt als Zeuge teil am Innenleben der Personen. Sie sind es, die reden, handeln, denken, sehen und empfinden, nicht der Autor. Ellipsen von Namen, Personalpronomina, Verben und Anführungszeichen schwächen seine Anwesenheit weiter ab, erhöhen die Unmittelbarkeit, bewirken eine Abfolge von Szenen statt der linearen Erzählweise eines allwissenden Autors. Immer wieder aber bindet Carlos de Oliveira die Personen zurück an die Intrige, nirgends läßt er sie wirklich frei. Trotz der Relativität von Raum- und Zeitbegriffen im Bewußtseinsstrom (innerer Monolog oder erlebte Rede) gleitet er nicht ins Chaos ab, sondern gibt den Personen stets Klarheit und Kohärenz. Durch eine bewußte, fast lakonische Verknappung erreicht der Roman eine poetische In-

58 Op. cit., S. 170.

59 Op. cit., S. 171.

60 Op. cit., S. 177 f.

61 Op. cit., S. 180. Zur Symbolik der Bienen vgl. Carlos Reis: "Introdução à leitura de *Uma Abelha na Chuva*", Coimbra 1980, S. 97 f:
"Desde sempre que, nos mais distantes e diversificados sistemas culturais, a *abelha* constitui uma entidade mítico-simbólica francamente valorizada. Integrando uma organização social que parece não ter igual no reino animal, a abelha surge, por isso mesmo, ligada aos sentidos da perfeição e da sabedoria naturais."

intensität, die noch verstärkt wird durch die Verwendung wiederkehrender Symbole und eine elementare Bilder- und Metaphernsprache. Schon die Beschreibung körperlicher Eigenschaften, der Kleidung, der Salonmöbel haben symbolischen Wert: Sie typisieren die Personen, heben ihre soziale Herkunft hervor und deuten den sexuellen Konflikt zwischen den Partnern an.

Überall in den Romanen eingewebt sind die Symbole von Wasser und Feuer: Die Quelle, deren Wasser sich im Laufe der Zeit trübt und in Aufruhr gerät, steht für den Erinnerungsstrom Dona Marias. Der Regen durchzieht das Buch von Anfang bis Ende und gibt ihm die vorherrschende Atmosphäre. Die sich dramatisch zuspitzende Handlung geht dann auch einher mit einem Crescendo der Elemente: Gewitter und Orkan umgeben die Mordszene. Jacinto endet im Meer, Clara stürzt sich in einen Brunnen. Morgendlicher Sprühregen erweckt Jugenderinnerungen bei Álvaro. Das Wasser ist Symbol der Zerstörung und des Todes, aber auch der Erneuerung und Reinheit. Daneben tritt das Feuer⁶²: Die Höllenangst Álvaro ist mit der Vorstellung von Feuer, Flammen und Schwefel verknüpft. Für Dona Maria dagegen steht das Feuer auch für Sexualität und Leben: Der Schwager Leopoldino, den sie insgeheim begehrt, wird mit Hitze assoziiert, der Kutscher mit Gold, der Farbe des Feuers.

In der Symbolik zeichnet sich erneut der Gegensatz zwischen den Ehepartnern ab: Ist sie vom Feuer (Schwager, Kutscher) eher angezogen, vom Wasser (Untergang des Hauses Alva) eher abgestoßen, so fürchtet Álvaro das Feuer (Hölle) und identifiziert mit dem Wasser eine unschuldige Jugend. Der Kampf Feuer-Wasser, Licht-Schatten, Gut-Böse, Leben-Tod ist allgegenwärtig in der Symbolik. Im Gewitter vereinigen sich Feuer und Wasser im Aufruhr von Leben und Tod, Erneuerung und Zerstörung. Dasselbe gilt für den Alkohol, der als Stimulanz und Katalysator für die verschiedenen Stadien der Seelenstimmung Álvaro wirkt: Der Euphorie folgt Todespanik, dem Optimismus Pessimismus, dem Stolz Demut, die Nervosität wechselt mit Schläfrigkeit. Die durch den Alkohol bewirkte Illusion der Veränderung endet schließlich in halluzinatorischen Alpträumen. Der Kampf der Elemente findet innerlich statt und erzeugt eine noch demütigende Ohnmacht.

Der Autor unterlegt die Gedanken der Personen mit seinen symbolischen Mitteln, seine Absichten verschwinden gleichsam im Text. Zahlreich sind Vergleiche, Metaphern, Metonymien und Synecdochen.

Vergleiche wie "como teimar com a cabeça numa aresta de granito"⁶³ und "parecia uma moeda de ouro"⁶⁴ verstärken die Visualität, intensivieren den Sinn und erweitern die beschriebene Realität um eine äußerlich verborgene Dimension (die Ohnmacht Álvaro, die Besessenheit Dona Marias). Fehlen die Vergleichsanzeiger (como, parece), handelt es sich um Metaphern: "lavrava o incêndio dentro dela"⁶⁵,

62 Gaston Bachelard: *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard 1969, S. 35:

"Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà."

63 Op. cit., S. 8.

64 Op. cit., S. 19.

65 Op. cit., S. 34 f.

"a lareira morria num montão de cinza".⁶⁶ Oft sind Metaphern auch Ausdruck volkstümlicher Schlichtheit und unterstreichen das ländliche Umfeld: "lançada a semente a seara vai crescendo"⁶⁷, "fora-se o bicho, fora-se a peçonha".⁶⁸

Metonymien (Benennungsverschiebungen außerhalb des Begriffsinhalts) und Synecdochen (Über- oder Unterschreitungen der Grenzen eines Begriffsinhaltes) ermöglichen dem Erzählstrom, von einer Realität zur anderen fortzuschreiten: "re-temperavam o brasão no suor da boa burguesia".⁶⁹ In einer ausführlichen Analyse verfolgt João Camilo dos Santos die Bewegung des Erzählstroms über Metonymien und Synecdochen und kommt u.a zu dem Schluß:

Telle qu'elle est décrite ici, D. Maria dos Prazeres est bien un personnage 'morcélé' par des synecdoques qui isolent ses qualités, ses réactions, ses états. ... Tous les événements et tous les aspects de l'action à l'intérieur de ces événements majeurs du récit entrent en rapport les uns avec les autres par synecdoque.⁷⁰

Neben der textkonstituierenden und -vorantreibenden Funktion lenken Metonymien und Synecdochen die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt oder eine wesentliche Eigenschaft der geschilderten Realität. Dadurch, wie auch durch Vergleiche, Metaphern und Symbole, können komplexere Wirklichkeiten deutlich gemacht werden, kann hinter dem wirklichen Sinn die übertragene Bedeutung aufleuchten, hinter dem beschriebenen Geschehen sein tieferer Sinn. Die symbolischen Mittel Carlos de Oliveiras schaffen eine poetische Stimmung, da sie das Konkrete auffüllen mit einer anderen, vagen und geheimnisvollen Wirklichkeit. Der Realismus der Personen dient zur Stütze eines umfassenderen Symbolismus. Damit erfüllt Carlos de Oliveira weitgehend die ästhetischen Forderungen der oben genannten Autoren um *Presença*: poetische und symbolische Sprache, Vorrang der Subjektivität und des Innenlebens vor der objektiven Darstellung der Außenwelt, Vorrang der künstlerischen Form vor dem (leserbezogenen) Inhalt. In der Kohärenz der Symbolik und in der bewußten stilistischen Verknappung aber bleibt Carlos de Oliveira Neorealist.

Die in den späteren Auflagen von *Uma Abelha na Chuva* vorgenommenen Veränderungen zeigen seine Sorge, die oft vergrößernden didaktischen Absichten des Neorealismus, der häufig ideologischer Schwarzweißmalerei und "holzschnittartiger Gesellschaftstheorien"⁷¹ bezichtigt wird, abzuschwächen: In der ersten Auflage

66 Op. cit., S. 77.

67 Op. cit., S. 29.

68 Op. cit., S. 143.

69 Op. cit., S. 23.

70 João Camilo dos Santos, a.a.O. S. 501.

71 *Süddeutsche Zeitung* vom 6./7. August 1988. In dem von André Fischer verfaßten Artikel "Portugiesisches Melodram" zeigt der Autor allerdings wenig Sinn für ernstzunehmende Literaturkritik: stilistisch bewege sich der Roman auf der "Heftenebene", Oliveira "sage zu viel und zeige zu wenig" (!), "das Durcheinander der Erzählstimmen" (!) sei nicht motiviert. Mehr noch als über den auch heute noch schwierigen Stand der portugiesischen Literatur hierzulande zeigt der Artikel in seiner unverantwortlichen Oberflächlichkeit, wie Unsicherheiten und Unkenntnis allzu gern in Überheblichkeiten der portugiesischen Literatur gegenüber umschlagen. Erfreuliche Gegenbeispiele liefern

führt Clara noch einen Volksaufstand gegen die Silvestres nach dem Mord an Jacinto. Ab der vierten Auflage entfallen diese melodramatischen Szenen mit dem allzu didaktischen Aufruf zur Rebellion. Volkstümliche Redewendungen, die wegen ihrer Häufung in der ersten Auflage ins Karikaturistische abzugleiten drohten, wurden abgemildert oder weggelassen.⁷² Einzelne Details bei der Personenbeschreibung, die zusätzlich ihren sozialen Status unterstrichen, wurden ebenfalls nicht wiederaufgenommen. Exakte Zeitangaben ("há trinta anos atrás, na casa de Alva, começara a ruína" u.a.) wurden entfernt. Von Interesse ist die innere, gelebte Zeit, nicht die äußere, meßbare. Die Ellipsen und Veränderungen bei der Zeichensetzung wurden schon erwähnt. Die didaktischen Absichten des Autors verbergen sich hinter der mimetischen Darstellung. Dadurch ergibt sich mehr Direktheit und Suggestivität, mehr Dichte und Erzählgeschwindigkeit. Es erhöhen sich allerdings auch die Anforderungen an den Leser, denn nun ist er es, der verstehen und interpretieren muß, statt des kommentierenden Autors. Carlos de Oliveira, von dem Zeitgenossen übereinstimmend berichten, daß er ein sehr schweigsamer Mensch war, wußte, daß häufig das wichtiger ist, was man nicht schreibt, als das, was man schreibt. Was bei deutschen Rezensenten oft auf Unverständnis stößt, ist und war dem portugiesischen Leser selbstverständlich: Der Autor hatte ein eminent politisches Buch geschrieben, ein "Kultbuch"⁷³, obwohl darin mit keinem Wort von Politik die Rede ist und Privates ohne faßbares Zeitkolorit⁷⁴ dominiert:

Und doch liegt über der Geschichte eine Atmosphäre von Stillstand und Depression, die ohne die Friedhofsruhe der Salazar-Diktatur nicht begreiflich wäre. Das Überzeugende an Oliveiras Roman besteht gerade in diesem Arrangement: den Zeitbezug auf eine Weise in der Erzählung verankert zu haben, die weder Figuren noch Begebenheiten zu austauschbaren Chiffren beklemmender Unfreiheit macht.⁷⁵

1978, fünfundzwanzig Jahre nach *Uma Abelha na Chuva* erschien *Finisterra* (Weltende) mit dem Untertitel *paisagem e povoamento* (Landschaft und Bevölkerung). Szenen, Landschaften und Personen erscheinen wie eine Folge von 'déjà vu' aus anderen Romanen. Doch weder Personen noch Orte tragen Namen. Es sind 'a criança', 'a mãe', 'o pai', 'o amigo da família' u.a. Thema des Romans ist eine unzusammenhängende, doch minutiöse Nachforschung über die Vergangenheit und den

allerdings die Rezensionen von Jens Jessen in der *FAZ* vom 8.9.1988, Wolfgang Eitel in der *Baseler Zeitung* vom 10.8.1988, Peter Körte in der *Frankfurter Rundschau* vom 28.6.1988, Albert von Brunn in *Orientierung* vom 15.5.1988 und Hugo Loetscher in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7./8.1.1989 anlässlich der deutschen Erstausgabe von *Uma Abelha na Chuva* (Eine Biene im Regen) im Beck & Glöckler Verlag Freiburg März 1988.

- 72 João Camilo do Santos, a.a.O., S. 518, führt zahlreiche Beispiele an.
- 73 Maria Leonor da Costa in *Listen, Zeitschrift für Leserinnen und Leser*, Sommer 1988, Heft 12, S. 34.
- 74 Einziger Roman mit genaueren Anhaltspunkten für eine zeitliche Einordnung ist *Pequenos Burgueses*: der Zweite Weltkrieg, Hitler, die Gestapo und ihr portugiesisches Ziehkind, die PIDE, werden erwähnt.
- 75 Peter Körte: "Beeindruckender Auftakt" in *Frankfurter Rundschau* vom 28.6.1988.

Ruin einer Familie und einer Gegend. Es handelt sich um den Versuch einer Annäherung an die Wirklichkeit und ihrer Rekonstruktion, deren Ausgangspunkte ein altes Photo, ein Holzstich, eine Kinderskizze und vergilbte Familienaufzeichnungen sind. Durch die Hinfälligkeit des Materials und die Verformungen eines schwachen Erinnerungsvermögens des Betrachters entsteht aus der erinnerten Vergangenheit eine geheimnisvolle, fantastische Wirklichkeit, in der die existentielle Tragik und Hinfälligkeit des menschlichen Schicksals deutlich werden. Im Mittelpunkt steht die Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten, nach dem Sinn der Existenz auf dem Hintergrund der Schwierigkeiten, die Wirklichkeit zu erfassen. Die Personen vermögen zwar über eine strenge Wissenschaft zu Erkenntnissen zu gelangen, nie jedoch die Realität in ihrer ganzen Tiefe und Vollständigkeit zu verstehen. Deshalb müssen sie Zuflucht zu den Erfahrungen des Traumes und der Vorstellungskraft nehmen, wodurch sie zumindest eine Nähe zur verborgenen Ordnung des Universums erreichen: "Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido."⁷⁶ Dies klingt wie eine philosophische Untermauerung der mimetischen, den Standpunkt der Personen einnehmenden Erzähltechnik, in der sich die Relativität aller Wahrnehmung und Erkenntnis ausdrückt. Die Prinzipien der modernen Kunst sind auch die Prinzipien des Schriftstellers Carlos de Oliveira.

Der erkenntnistheoretischen Einsicht entspricht die Technik des Romans: Er erzählt keine chronologische Geschichte, sondern bleibt fragmentarisch und vage. Die Subjektivität der Personen mit allen zeitlichen und visuellen Verschiebungen, den unmerklichen Übergängen von Raum und Realität, verdichtet sich zu einer eher lyrischen als erzählerischen Atmosphäre wie in einem Stummfilm.

Obwohl auch in diesem Roman die marxistischen Grundsätze des Autors (in der Erörterung des Privateigentums und der moralischen und rechtlichen Probleme in seinem Umfeld) durchscheinen, liegt der Schwerpunkt doch in der Feststellung einer universellen Einsamkeit des Menschen der Gegenwart. 'A criança', 'o homem' sind Chiffren, die weit über einen sozialbedingten Determinismus hinausreichen:

Finisterra ne décrit plus les luttes quotidiennes pour le pouvoir économique ou politique ni les péripéties de la lutte pour l'existence, préférant évoquer ces réalités discrètement, presque en filigrane, pour s'attacher davantage à montrer à quel point il est difficile de connaître (et de reproduire artistiquement ou par des moyens scientifiques) la réalité.⁷⁷

Zwar sind der Niedergang einer Familie und die Schicksalsschläge der Personen wie in den anderen Romanen an wirtschaftliche Entwicklungen geknüpft, aber "l'accent est maintenant mis sur la fugacité des existences humaines et sur la fragilité de notre condition."⁷⁸ Diese Tendenz deutete sich schon in *Uma Abelha na Chuva* an.⁷⁹

76 Carlos de Oliveira: *Finisterra, paisagem e povoamento*, Livraria Sá da Costa Lisboa 5. Auflage 1984, S. 31.

77 João Camilo dos Santos, a.a.O. S. 676.

78 Ebd.

79 "Namentlich das unaufhörliche Ostinato von Vanitas-Motiven, von Vergeblichkeit, Tod und Zerstörung, entfaltet eine Suggestivität, die das Schwarzweiß des ideologischen

In *Finisterra* löst sich nicht nur der Begriff des Individuums und der Gesellschaft auf, sondern in der Abschwächung der Intrige und der Skepsis gegenüber der Wirklichkeitsabbildung wird das "Wirkliche" in einen solchen lyrischen Nebel getaucht und derart bruchstückhaft vorgeführt, daß der Begriff des Realismus (und des Romans) selber in Frage gestellt wird.⁸⁰

Carlos de Oliveira ist sich trotz aller Veränderungen und Akzentverschiebungen sowohl in seinen inhaltlichen als auch in seinen ästhetischen Prinzipien treu geblieben: In der Darstellung der provinziellen Gesellschaft Gândaras, die für die ländliche Gesellschaft Portugals - damit weitgehend für Portugal selbst - steht (stand?), offenbarte er soziale Spannungen und ökonomische Wirkkräfte.

Der Spanische Bürgerkrieg, der Zweite Weltkrieg, die Niederlage der Volksfront in Frankreich standen an der Wiege des portugiesischen Neorealismus. Portugal lebte unter der gespenstischen Diktatur Oliveira de Salazars. Gott, Vaterland, Autorität und Arbeit hießen die Werte, in deren Namen Parteien, Gewerkschaften und das Geistesleben unterdrückt wurden. Nach außen gab sich das Land 'orgulhosamente só', stolz und einsam, mit dem Rücken zu Europa und zur Weltgeschichte, für die das einstige Land der Seefahrer und Eroberer den makabren Beitrag eines anachronistischen Kolonialreiches leistete. Im Innern herrschte dank der allgegenwärtigen Geheimpolizei PIDE Ordnung und Stabilität, Armut und Lähmung. Das Lebensgefühl des Schriftstellers in dieser Zeit skizzierte Carlos de Oliveira folgendermaßen:

Genaugenommen habe ich keine Biographie. Besser: Jeder an den Rand gedrängte portugiesische Schriftsteller leidet an dem, was ich 'Eisbergkomplex' nennen möchte: ein Drittel sichtbar, zwei Drittel unter Wasser. Dieser Teil, überschwemmt von den Umständen, die uns daran hindern, unsere Gedanken auszudrücken und am öffentlichen Leben teilzunehmen, ist ein (fast totes) Gewicht,

Konzepts in lyrisch-depressiven Grautönen verschwimmen läßt. Das titelgebende Bild von der "Biene im Regen", deren Flug an der Gewalt der anonymen Elemente scheitert, spricht am Ende weniger von der Macht einer bösen Gesellschaft als von der einer grausamen Natur, der alle Menschen gleichermaßen, Herren wie Knechte, unterliegen" (Jens Jessen: "Bekehrung zum Alkohol" in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.9.1988, S. 28).

- 80 João Camilo dos Santos vergleicht *Finisterra* mit *Signo Sinal* von Vergílio Ferreira und mit *Sem Tecto entre Ruínas* von Augusto Abelaira, zwei ebenfalls aus dem Neorealismus hervorgegangenen Autoren. Alle drei Romane markieren ein wichtiges Datum in der Geschichte des zeitgenössischen portugiesischen Romans: über die beiden letztgenannten schreibt er:

"... on constate que les grands idéaux de progrès (social, technique, etc.) sont remis en question, et les personnages mis en scène par les deux romanciers semblent préoccupés avant tout par une sorte de retour à une conception moins ambitieuse et moins divine (c'est le terme employé par Abelaira; cf. p. 175) de l'homme. Le bonheur quotidien de chacun, un bonheur du corps retrouvé et du contact avec la nature et l'univers dans le cas de Vergílio Ferreira, un bonheur de la conscience de soi qui ne renonce pas à la recherche de la connaissance et de l'amour des autres dans le cas d'Abelaira, prend le dessus sur les grands projets de bonheur collectif. Au fond, ce sont les idéaux du réalisme socialiste qui se trouvent ainsi remis en question de façon très sérieuse." (João Camilo dos Santos, a.a.O., S. 677) Es scheint, daß der portugiesische Neorealismus seit der Abschaffung der Diktatur 1974 seine wichtigste Legitimation verloren hat.

das uns Tag für Tag in die Tiefe zieht. Damit steigt die Flutlinie, und der sichtbare Teil schwindet entsprechend. Jemanden biographieren heißt, sein Leben beschreiben: die Fakten, die Geschehnisse, die Daten, die es gliedern und abstecken. Der größte Teil davon wurde uns verwehrt, trat folglich nicht in Erscheinung.⁸¹

Die Industrialisierung und ihre Folgen, das Aufkommen neuer Klassen von Händlern und Staatsbeamten, der Vormarsch des Liberalismus mit all seinen zwischenmenschlichen Konsequenzen, die (trotz Parteinahme des Klerus für die herrschenden Verhältnisse) immer wieder mit den Anforderungen einer tief im Volk verwurzelten katholischen Moral kollidieren, erschüttern die Gesellschaft: den ruinierten Adel in seiner monarchistischen Nostalgie und zur Kopulation mit den neuen Reichen gezwungen; kleine und mittlere Landbesitzer, die mit ihren Familien in den Ruin treiben; das einfache Volk, das ums Überleben kämpft und an den Rand der Gesellschaft getrieben wird. Die "Stützen der Gesellschaft" leben in Heuchelei, in unerbittlichem Konkurrenzkampf und in seelischer Frustration. Immer wieder sind es die Wirkkräfte der Geschichte, der gesellschaftlichen Verhältnisse, die in den Romanen Carlos de Oliveiras hinter den handelnden und denkenden Personen stehen und ihr Schicksal bestimmen.

Von der Erstauflage seines Erstlingsromans *Casa na Duna* an, schließlich von Auflage zu Auflage seiner Werke immer konsequenter, hat sich Carlos de Oliveira bemüht, den Gefahren eines gesellschaftstheoretischen Schematismus und literarischen Didaktismus auszuweichen. Mit *Finisterra* - nomen est omen - ist er schließlich an eine Grenze gestoßen: die Grenze des realistischen Romans überhaupt.

Es sind dieses gesellschaftliches Engagement einerseits und das hohe künstlerische Niveau andererseits, die Strenge seines Stils, die Kohärenz seiner Erzähltechnik, die symbolische Verdichtung, die ihm Anerkennung und Bewunderung jenseits aller ideologischen und kunsttheoretischen Differenzen eintrugen.

81 Carlos de Oliveira: *O Aprendiz do Feiticeiro*, a.a.O., S. 181 f.